

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001

Max Ophuls

Lola Montès et le cinéma des attractions

Susan White



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/199>

DOI : 10.4000/1895.199

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 289-301

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Susan White, « *Lola Montès* et le cinéma des attractions », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 26 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/199> ; DOI : 10.4000/1895.199

Ce document a été généré automatiquement le 26 septembre 2019.

© AFRHC

Lola Montès et le cinéma des attractions

Susan White

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'américain par Michelle Herpe-Voslinsky

- 1 Écrire que *Lola Montès* rend hommage à ce que Gunning et Gaudreault ont appelé « le cinéma des attractions » est, pour le moins, un euphémisme. La superproduction internationale de 1955 d'Ophuls, son seul film en couleurs (Eastmancolor) et en cinémascope, explore la relation entre cinéma et attraction et entre attraction et narration, dans un contexte précaire entre les pratiques de spectacle traditionnelles et celles d'avant-garde. Cette étude reprend et, dans une certaine mesure, corrige des commentaires que j'ai faits par le passé sur l'emploi de l'attraction par Ophuls dans *Lola Montès*¹.
- 2 En situant *Lola Montès*, l'histoire d'une courtisane européenne notoire, dans un cirque du XIX^e siècle, Ophuls retourne aux racines du spectacle en tant qu'attraction – notion empruntée par Gunning aux théories de Sergeï Eisenstein :

Le terme « attractions » vient, bien sûr, du jeune Sergeï Mikhaïlovitch Eisenstein et de sa tentative de trouver un nouveau modèle, un nouveau mode d'analyse pour le théâtre. Dans sa quête de « l'unité d'impression » dans l'art dramatique, fondement d'une analyse qui ébranlerait le théâtre de représentation réaliste, Eisenstein a rencontré le terme « attraction »... Une attraction soumettait franchement le spectateur à un « impact sensuel ou psychologique »... À l'époque, comme à présent, l'« attraction » était un terme du champ de foire, et pour Eisenstein et son ami Youtkevitch il faisait allusion avant tout à leur attraction de foire préférée, les montagnes russes...²
- 3 Gunning décrit l'exhibitionnisme délibéré du cinéma primitif, montrant plus particulièrement une pratique

de l'adresse directe au public, par laquelle une attraction est offerte au spectateur par un montreur de cinéma, [...] [et combien] l'exhibition théâtrale prend le pas sur la concentration narrative, privilégiant la stimulation directe par le choc ou la surprise au lieu de dévoiler une histoire ou de créer un univers diégétique.³

- 4 Ces qualités du cinéma primitif se retrouvent dans *Lola Montès*, dans le choix tout à fait délibéré du cirque comme cadre narratif. On y trouve un « montreur de cinéma », le M. Loyal incarné par Peter Ustinov, et la preuve d'un souci évident d'« exhibition théâtrale ». Un certain nombre des premiers films d'Ophuls utilisent aussi l'attraction. *Komédie om Geld* (1936), son seul film hollandais, est le premier à présenter ouvertement un maître de cérémonies ou « figure de directeur », un personnage qui parle directement au public et dont les interventions interrompent le flot narratif de l'histoire. Le maître de cérémonies de *Komédie om Geld* est campé aussi dans un décor de foire, et il commente l'action diégétique du film avec tout le bagout du bonimenteur de fête foraine.
- 5 L'expérience d'Ophuls en matière de pratiques théâtrales radicales, qu'il partageait avec Brecht et Eisenstein, a certainement influencé sa manière d'intégrer cet aspect particulier du « théâtre d'attractions » dans ses films⁴. Même avant l'apparition de ce maître de cérémonies dans *Komédie om Geld*, Ophuls a montré son intérêt pour l'atmosphère de fête foraine qui entoure l'attraction. Son film de 1932, *La Fiancée vendue*, adaptation de l'opéra de Smetana, se déroule en partie dans un cirque et accorde une place de choix au travail de Karl Valentin, clown qui a également joué sous la direction de Brecht. L'entremetteur de *La Fiancée vendue*, quoique moins direct dans sa façon de s'adresser au public que le maître de cérémonies de *Komédie om Geld*, annonce les « figures de directeur » ultérieures qui influencent l'action dans beaucoup de films d'Ophuls⁵. Comme je l'ai indiqué, ces figures peuvent être liées au cinéma d'attractions dans la mesure où, à des degrés divers, elles attirent l'attention du public vers le film en tant que spectacle.
- 6 Avant *Lola Montès*, les allusions les plus directes d'Ophuls au film en tant que spectacle se trouvent peut-être dans son adaptation en 1950 de la pièce de Schnitzler, *La Ronde*. Curieusement, la « figure de directeur », le « montreur de cinéma » (le meneur de jeu⁶), joué dans *La Ronde* par Anton Walbrook, est une addition à la pièce due à Ophuls et à ses scénaristes. Ainsi Ophuls a ajouté au film une « attraction » que l'on aurait pu croire dérivée d'abord du contexte du théâtre, du cirque, de la fête foraine. Tandis qu'il commente l'action libertine du film, Walbrook est montré autour d'un manège ou debout devant la machine – « attraction » dont le mouvement ou les pannes reproduisent ceux du film lui-même.
- 7 La référence ou le recours le plus élégant, peut-être, à l'« attraction » dans les films d'Ophuls se trouve dans *Lettre d'une inconnue* (1948), pendant la séquence du « voyage imaginaire en train ». La machinerie du spectacle est rendue explicite quand Lisa (Joan Fontaine) et Stefan (Louis Jourdan) font des excursions en « Suisse » et ailleurs dans un wagon stationnaire, tandis qu'un vieil homme fait défiler le paysage au moyen d'une bicyclette. Gunning décrit différents modes d'exhibition dans le cinéma primitif, et dépeint comme « le plus extrême » d'entre eux les excursions de Hale, qui ressemblaient beaucoup au mécanisme ferroviaire de *Lettre d'une inconnue* :

Non seulement le spectacle consistait en des séquences filmées, non narratives, de véhicules en mouvement (en général des trains), mais la salle elle-même était disposée comme un wagon, avec un contrôleur qui prenait les billets, et des effets sonores imitaient le clic-clac des roues et le sifflement des freins à air comprimé.

Des expériences visuelles de ce genre se rapportent davantage aux attractions de la fête foraine qu'aux traditions du vrai théâtre.⁷

- 8 Durant toute sa carrière cinématographique, l'intérêt d'Ophüls pour la *mise en scène*⁸ de l'attraction est évident, bien que la fonction idéologique et esthétique de celle-ci ait nécessairement varié à différentes époques. Le voyage imaginaire en train de *Lettre d'une inconnue* est présenté dans le contexte d'une visite romantique à un parc d'attractions viennois par les deux protagonistes d'un film hollywoodien traditionnel. Ainsi, sa fonction d'attraction dans le sens eisensteinien est limitée : il n'est ni choquant ni dérangeant et n'a sans doute pas inspiré au public beaucoup de réflexions sur le pouvoir du spectacle. *Lola Montès*, au contraire, conduisait à de telles réflexions – et même à la désapprobation véhémement des spectateurs qui apparemment ne désiraient pas se voir imposer ce spectacle.

Lola Montès est conspué par les premiers spectateurs, une large fraction de la critique l'attaque violemment, jugeant le film ennuyeux, « baroque », incohérent. Une cabale s'instaure, la direction du Marignan, affolée, va jusqu'à appeler Police Secours à l'issue de séances particulièrement houleuses et faire précéder la projection d'avertissements par haut-parleur expliquant que *Lola Montès* doit être considéré en réalité comme une œuvre d'avant-garde.⁹

- 9 Il me semble que c'est le déploiement de l'attraction dans *Lola Montès*, son insistance sur le spectacle aux dépens de la narration, et l'interruption du spectacle par des procédés de distanciation, qui furent en grande partie responsables du mécontentement du public. À la sortie du film, l'attraction en soi a moins contribué à accroître le plaisir du public qu'à perturber et recadrer ce plaisir – en redéfinissant littéralement, brutalement, les conditions de présentation du film. Cet accueil du public permet de définir le contexte, et les conséquences de l'importance de l'attraction dans le film.
- 10 Les premières paroles prononcées dans *Lola Montès*, quand un rideau s'est ouvert sur le décor du cirque, sont celles de l'écuyer :

Mesdames et messieurs, l'attraction que vous attendez. Le numéro le plus sensationnel du siècle. Du spectacle, de l'invention, de l'action, de l'histoire, messieurs dames, ladies and gentlemen, Meine Damen und Herren, un fauve cent fois plus meurtrier que ceux de notre ménagerie. Un monstre sanguinaire aux yeux d'ange...

- 11 Comme l'écrit Tom Gunning dans « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde » :

Le cinéma d'attractions sollicite directement l'attention, incite à la curiosité visuelle et procure du plaisir par le biais d'un spectacle excitant – événement unique, fictionnel ou documentaire, qui est intéressant en lui-même.¹⁰

- 12 L'ambition d'attraction dans *Lola Montès* est clairement révélée par le mot lui-même, le quatrième prononcé dans le film. Cette attraction est employée, certes, comme un moyen d'inciter à la curiosité visuelle et intellectuelle – sous la forme d'une sollicitation directe du public. La vie d'une femme légère est donnée comme intéressante en soi – avec un peu de battage sur la piste du cirque. D'un autre point de vue, la présence du public dans la diégèse – essentiellement des silhouettes en carton à l'arrière-plan – indique l'auto-distinction du film comme « d'avant-garde », en attirant l'attention vers le statut du spectateur et sa relation d'exploitation mutuelle avec le public (reflétée de plusieurs manières dans *Lola Montès*).
- 13 Le rapport précis de la narration et de l'attraction a fait l'objet d'un débat, depuis la publication du premier « Cinema of Attractions » de Gunning en 1986. Quoiqu'il

n'oppose pas exactement narration et attraction, le principal souci de Gunning dans ce texte est de forger un nouveau regard sur le cinéma primitif – non comme pré-narratif, mais comme sollicitant un autre engagement du spectateur que par une diégèse intégrale. La « narrativisation » du cinéma intervint entre 1907 et 1913, selon Gunning, mais dès 1903-1906 on assista à « une synthèse des attractions et de la narration »¹¹ – c'est-à-dire à une combinaison du spectacle de variétés et des modes de narration qui devaient bientôt dominer la production cinématographique. Dans « Rethinking Early Cinema : Cinema of Attractions and Narrativity », Charles Musser ne rejoint pas Gunning quand celui-ci déclare que le cinéma primitif était dominé par l'attraction :

Gunning voit spectacle/attractions et narration opérer tout à fait indépendamment dans une large gamme de films. La narration peut parfois fournir une sorte de contenant pour les attractions, mais ce sont elles en fin de compte qui fournissent la substance du film, son dynamisme... Mais s'agissant de films comme *Le Voyage dans la lune*, est-ce la narration que nous aimons ou quelque plaisir visuel indépendant de l'histoire ? Formulée ainsi, c'est une question de premier et de second plan. Toutefois, la question du plaisir pourrait être reformulée ainsi : les attractions et la narration sont efficacement imbriquées, intégrées même : les *coups de théâtre*¹² que Méliès aimait tant sont généralement inscrits dans la narration, lui donnant sa substance... La dextérité cinématographique de Méliès remplit une fonction narrative.¹³

- 14 Ce qu'écrivit Musser de « l'importance narrative »¹⁴ de l'attraction est convaincant, et son propos est renforcé par le « désir » de Miriam Hansen de « minimiser l'opposition entre film narratif et non-narratif qui nourrit l'argument de Gunning »¹⁵. Musser prétend, par exemple, que Gunning sous-estime le rôle de l'exploitant qui rassemble des programmes (voire monte plusieurs films ensemble) pour créer une sorte de contexte narratif pour les attractions. N'étant pas spécialiste du cinéma primitif, je ne peux pas commenter les spécificités de la fonction narrative dans ces films. Cependant je suis assez convaincue par Gunning, affirmant plus tard que

[son] insistance sur l'exhibition plutôt que sur le récit ne devrait pas être prise comme une définition monolithique du cinéma primitif – terme qui crée une opposition binaire avec la forme narrative du cinéma classique. [...] [Une] partie de la difficulté à analyser les premiers films réside dans le repérage de l'interaction des attractions et de l'organisation narrative.¹⁶

- 15 Cette difficulté analytique s'appliquerait aussi bien aux films de l'avant-garde. Néanmoins, même si les attractions sont dans une certaine mesure absorbées par la narration et inversement, une distinction significative demeure entre ces deux phénomènes jusqu'en 1955. Ainsi, que ce fût ou non par opposition à l'attraction du cinéma primitif, quelque cinquante ans plus tard, il y avait assurément chez les spectateurs de *Lola Montès* un désir de narration (qui resta relativement inassouvi).
- 16 Le « scandale » du film d'Ophüls réside dans son usage appuyé des attractions de « foire » ou de « fête foraine » aux dépens des attractions attendues par le public. On peut supposer que le plaisir d'un *certain type d'attraction* et la tolérance pour l'interruption de la diégèse par l'attraction, même narrativisée, ont diminué avec le temps. Et contrairement à ce qui se passe avec le « cinéma d'effets Spielberg-Lucas-Coppola », où les « effets sont des attractions apprivoisées »¹⁷, les attractions d'Ophüls demeurent plutôt indomptées – telles le « fauve » du mot de M. Loyal, et le cinéaste contrarie sérieusement les attentes du public. Cette qualité « sauvage » a entraîné des protestations violentes de la part des spectateurs traditionnels, alors qu'elle a provoqué

du plaisir et de l'admiration chez les cinéastes et les critiques qui étaient eux-mêmes sur le point de lancer une nouvelle avant-garde du cinéma français.

- 17 Escomptant les attractions plus « modernes » promises par le cinémascope, la couleur et Martine Carol, les spectateurs ne se montrèrent pas réceptifs au charme des attractions de cirque, quelle que fût la modernité de leur présentation. Comme l'ont noté les commentateurs de l'avant-garde dans son emploi de l'attraction, la relation entre son goût de piment et un potentiel spectaculaire va en quelque sorte à l'encontre de la réflexivité et de la distanciation (de choc) mises en œuvre par l'avant-garde – bien que l'une et l'autre puissent être reliées à l'emploi du terme par Eisenstein, sinon par Gunning. Dans *Lola Montès* et ailleurs, l'attraction oscille entre une célébration de la nouveauté et une *rupture* souvent gênante avec les pratiques préexistantes des spectateurs – ce qu'on pourrait également appeler une anti-attraction.
- 18 Comme je l'ai indiqué, il y a plus dans *Lola Montès* que les attractions du cirque : c'est aussi un film narratif. Le rapport entre ces deux aspects, les ramifications idéologiques de leur interaction, sont assez complexes et méritent une analyse. On pourrait avancer qu'il y a deux narrations dans *Lola Montès*. L'une se déroule dans le cadre narratif lui-même, où le récit de la vie de Lola Montès devient une sorte d'attraction. Nous sommes éblouis par les effets visuels du cirque et nous prenons conscience du potentiel de « spectacle » du médium filmique. D'autre part, le cadre du cirque présente bien une diégèse cohérente, posant une énigme narrative classique (Lola devra-t-elle abandonner son numéro de cirque ?). Martine Carol et Peter Ustinov *semblent* tous les deux regarder la caméra, mais il n'apparaît pas vraiment que le public soit sollicité, certes pas autant que dans *La Ronde*. Pourtant, l'effet théâtral du cirque est puissant, il perturbe la narration, peut-être à cause de la nature écrasante de la *mise en scène*¹⁸. Le « cadre » domine le « contenu ». Quand le découpage du film fut repris par ses producteurs désespérés, ils s'efforcèrent de rendre la narration plus conventionnelle, de mettre moins l'accent sur ce cadre audacieux que sur l'histoire chronologique d'une femme de plaisir. Même si ce nouveau montage n'aida guère à faire accepter le film par le public, il révèle combien les producteurs avaient eux-mêmes perçu les parties consacrées à l'attraction comme la raison principale de l'échec commercial.
- 19 La seconde narration de *Lola Montès*, plus traditionnelle, est présentée dans des *flashs-back* censés émaner des souvenirs de Lola, et introduits par des fondus enchaînés du décor du cirque vers celui du passé de Lola. Bien qu'ils forment une intrigue plus conventionnelle, ces *flashs-back* célèbrent aussi les attractions de Lola danseuse, de son corps en mouvement. Cette utilisation du corps de la femme comme une attraction, qui d'une certaine manière retarde ou perturbe la narration, appelle une référence à *Visual and Other Pleasures* de Laura Mulvey – selon qui le corps de la femme présenté comme un spectacle a le pouvoir d'arrêter le temps, de figer l'image¹⁹. Mais la narration en *flashs-back* semble presque vouée à *contrarier* les attentes du public en ce qui concerne la femme-comme-attraction – aussi bien que la couleur et le cinémascope. Le sex-symbol Martine Carol n'était pas le choix d'Ophüls pour sa protagoniste féminine²⁰, mais sa présence dans le film créa une attente de satisfaction lubrique qui demeura inassouvie, comme les critiques le firent remarquer. Ainsi qu'Asper nous le rappelle, le journaliste qui signa la critique du film dans *Der Spiegel*, dans sa volonté de présenter le film sous cet angle, fit un compte-rendu erroné de la fameuse scène d'« audition » où Lola déchire sa robe devant le Roi Ludwig pour montrer sa poitrine. Le clou du film, prétend l'article, est le moment où l'on voit ses seins nus, ce qui bien entendu ne se produit

pas²¹. Le Roi devient le méchant, commente avec humour Alexander Alexander, en décevant ceux qui espéraient enfin une scène sexy : il demande une aiguille et du fil pour recoudre la robe que Lola a déchirée avant que nous ayons pu voir autre chose que sa chemise²² !

- 20 En ce qui concerne les autres « attractions » offertes par les producteurs et mises en échec par Ophuls, on a amplement souligné qu'il combat souvent le format du cinémascope par des effets de cache ; l'utilisation de la couleur est anti-naturelle : et comme beaucoup d'autres cinéastes « modernistes » ou d'avant-garde, Ophuls dérobe continuellement les protagonistes au regard du spectateur, derrière des éléments de décor. Dans la scène d'adieu avec Liszt, par exemple, marquée comme une « exhibition » par l'emploi d'une arche en surplomb qui encadre l'action, il arrive que nous voyions à peine les acteurs, ils sont cachés par des écrans, des treillis et des piliers. Cette dimension « là vous voyez, là vous ne voyez plus » (pour citer Gunning), dans cette scène et beaucoup d'autres du film, reproduit les structures du fétichisme et souligne le manque de maîtrise du spectateur, à l'inverse du cinéma classique²³. Le montreur pervers annonce une exhibition puis flanque son poing dans l'œil du public (ce qui n'est pas sans rappeler le châtiment du voyeur dans les premiers films « trou de serrure »).
- 21 J'ai brièvement fait allusion à un autre débat important sur le rôle de l'attraction dans le cinéma primitif et les films d'avant-garde. La « sauvagerie » de l'usage de l'attraction dans *Lola Montès* est fondée (du moins ostensiblement) sur l'exhibition sexuelle d'une femme. Plusieurs commentateurs de la définition initiale par Gunning du cinéma d'attractions ont contesté qu'il puisse négliger les remarques féministes sur le rôle du « regard masculin » dans les premiers films. Judith Mayne déclare, par exemple, que « bien que Gunning ne l'explique pas en détail, son propos sous-entend que le sexe n'est pas vraiment une catégorie d'une grande autorité dans les premiers films »²⁴.
- 22 Pour les critiques féministes, le problème est de respecter l'altérité du cinéma primitif, tout en montrant « comment différents modes d'adresse dans ce cinéma sont inspirés par une dynamique des sexes »²⁵. Dans les premiers films qui reposent sur l'attraction, le manque de concentration diégétique et une narration articulée autour d'un montage continu indigent, semble-t-il, que le « regard » n'était pas défini comme masculin comme il est postulé pour le cinéma classique. Les caractéristiques exhibitionnistes du cinéma d'attractions, notamment le fait qu'il suscite la surprise ou le coup de théâtre (« une succession de provocations et de frustrations dont l'ordre ne peut être prédit par la logique narrative »²⁶, empêchent le fétichisme qu'autoriseront des films intégrant le regard du voyeur à des structures narratives plus larges. Dans sa réponse à Mayne, Gunning ne conteste pas que les « problèmes de sexe » soient « clairement inscrits » dans ces films²⁷. Mais comme elle, il voit ces relations de pouvoir entre les hommes et les femmes comme articulées dans un cadre narratif – et il affirme de nouveau que la narration est moins importante que l'attraction dans des films comme *What Happened on Twenty-Third Street* (1901). Ainsi, d'une certaine façon, il rétablit la dichotomie entre narration et attraction qu'il a déconstruite d'une autre manière dans sa réponse à Musser – pour que l'attraction continue de primer la différence de sexe.
- 23 Dans « Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life : Women in the Cinema of Attractions », Constance Balides s'emploie à démêler dans les premiers films la notion d'exhibition sexuelle de celle de narration. Même dans les films où l'exhibition de la

jambe ou d'une autre partie du corps de la femme n'est pas intégrée à la narration, cet objet est privilégié par rapport à d'autres formes d'attractions :

Étant donné les significations particulières attachées aux corps féminins dans la vie sociale comme dans la représentation, l'attraction des femmes aura des implications politiques qui dépasseront celles de l'exhibitionnisme dans son acception générale – aussi historique soit-elle... Il convient de souligner surtout que la différence sexuelle est inscrite de bonne heure dans la représentation cinématographique et que les femmes deviennent une certaine forme d'attraction dans le cinéma d'attractions.²⁸

- 24 Balides cite un certain nombre de films primitifs qui sollicitent un regard sexualisé sur une femme, dans des espaces *quotidiens* habituellement définis comme non sexuels. Cessant de s'appuyer sur des notions classiques de narration qui sont cruciales pour faire du « corps de la femme l'objet du regard d'un sujet masculin », Balides réinscrit dans un contexte historique les luttes des femmes pour résister à la « suprématie de la vue » dans ces espaces. Dans les premiers films, à l'usine, dans la rue, « la femme affirme son autorité sur l'espace par ses actions »²⁹, tandis que les hommes, dans la diégèse (et sans doute en tant que spectateurs), s'efforcent de définir l'espace en des termes visuels qui font de la femme un objet de regard.
- 25 Dans *Lola Montès*, la femme en tant qu'attraction offre un réexamen de son histoire comme objet cinématographique d'exhibition, du point de vue d'une certaine avant-garde. Bien que les enjeux et les conséquences de l'exposition de la femme diffèrent radicalement entre 1901 et 1955, l'emploi par Ophüls du cirque comme attraction reflète en fait ce que Gunning a appelé la « redécouverte » par l'avant-garde du pouvoir de l'attraction communément exercé dans le cinéma primitif³⁰. Dans le cadre du cirque de *Lola Montès*, qui représente une sorte d'espace théâtralisé d'exhibition, et dans les décors plus « quotidiens » des séquences de *flash-back*, le film explore le sens de l'emploi du corps de la femme comme attraction. Les *flashs-back* semblent destinés à démontrer une maîtrise de la femme sur l'espace par ses actions, celle que relève Balides dans certains films primitifs, mais cette maîtrise est continuellement sapée par l'incapacité manifeste de Lola de contrôler les circonstances de sa propre exhibition – qu'il s'agisse de son effort pour dominer l'espace public, pour danser comme et où elle veut, pour être admise en présence du Roi, etc. Le décor du cirque peut être vu comme la défaite finale de Lola (elle le décrit ainsi à un moment), mais nous pouvons y distinguer aussi la forme de lutte *journalière* décrite par Balides. C'est le lieu de travail de Lola : elle doit gagner son pain quotidien (« Il faut bien qu'elle gagne sa vie »). En outre, les scènes de cirque se caractérisent par l'audace de leur exhibitionnisme, qui dénie et définit à la fois la notion de sexe et repose sur le choc du spectacle que souligne continuellement Gunning dans son étude du cinéma primitif. En fin de compte, *Lola Montès* partage peut-être avec le cinéma d'attractions une qualité fondamentale : la mise en avant du statut du spectateur. « L'attraction ne se cache pas derrière le mensonge d'un spectateur non reconnu. »³¹. Il est certain que le spectateur du Marignan qui est confronté à un agent de police, comme le spectateur qui achète le droit de baiser la main de Lola dans le film d'Ophüls, peut se considérer comme reconnu. Je crois aussi que le film encourage « d'autres » statuts du spectateur, particulièrement celui de la femme qui a elle-même lutté pour voir si cette attraction la concerne.

NOTES

1. Susan M. White, *The Cinema of Max Ophuls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York : Columbia UP, 1995, p. 301.
2. Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », in *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, sous la direction de Thomas Elsaesser et Adam Barker. Londres : BFI, 1990, pp. 86-94.
3. *Ibid.*
4. Helmut G. Asper, *Max Ophuls. Eine Biographie*, Berlin : Bertz, 1998, p. 84.
5. Susan M. White, *op. cit.*
6. En français dans le texte.
7. Tom Gunning, *art. cit.*, p. 58.
8. En français dans le texte.
9. Claude Beylie, « Lola du bûcher au pavois », *L'Avant-scène cinéma* n° 88 (1969).
10. Tom Gunning, *art. cit.*, p. 58.
11. *Ibid.*, p. 60.
12. En français dans le texte.
13. Charles Musser, « Rethinking Early Cinema : Cinema of Attractions and Narrativity », *The Yale Journal of Criticism*, 7/2 (1994).
14. *Ibid.*
15. *Ibid.* ; cf. Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass : Harvard UP, 1991, p. 304.
16. Tom Gunning, « "Now You See It, Now You Don't" : The Temporality of the Cinema of Attractions », in *Silent Film*, sous la direction de Richard Abel. New Brunswick, New Jersey : Rutgers UP, 1996, p. 73.
17. Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », *art. cit.*, p. 61.
18. En français dans le texte.
19. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana UP, 1989.
20. Helmut G. Asper, *op. cit.*, pp. 618-619.
21. « Busenprobe als Höhepunkt », *Der Spiegel*, 14 septembre 1955, cité par Helmut G. Asper, *ibid.*, p. 635.
22. Alexander Alexander, « Lola Montes' Letzter Skandal », *National-Zeitung*, 28 janvier 1956, cité par Helmut G. Asper, *ibid.*, p. 637.
23. Tom Gunning, « Now You See It, Now You Don't », *art. cit.*, p. 82.
24. Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington : Indiana UP, 1990, p. 166.
25. *Ibid.*, p. 159.
26. Tom Gunning, « Now You See It, Now You Don't », *art. cit.*, p. 82.
27. *Ibid.*
28. Constance Balides, « Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life : Women in the Cinema of Attractions », *Screen*, 34/1 (1993).
29. *Ibid.*
30. Tom Gunning, « An Unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and its Relation to the American Avant-Garde », in *Film before Griffith*, sous la direction de John Fell. Berkeley : University of California Press, 1983, p. 365.

31. Tom Gunning, « Now You See It, Now You Don't », *art. cit.*, p. 75.

AUTEUR

SUSAN WHITE

Susan White est professeur de littérature anglaise à l'Université de Tucson, Arizona. Elle est l'auteur de *The Cinema of Max Ophüls. Magisterial Vision and the Figure of Woman* (Columbia University Press, 1995), et de plusieurs études sur identité sexuelle et cinéma.